

A magyar holokausztirodalommal kapcsolatban vannak bizonyos bevett közhelyek, amelyek erőteljes felülvizsgálásra szorulnak. Az egyik ilyen a hiány, a csend, ugyanis a magyar holokauszttal kapcsolatban már-már közhelynek számít az a vélekedés, hogy a témáról aránylag kevés mű jelent és jelenhetett meg. Mindez igaz is, meg nem is. Kétségkívül viszonylag csekély számú szélesebb körben ismert szerző van, ha az 1989 előtti termést nézzük, aránylag gyorsan fel tudjuk sorolni a jelentősebb írókat és műveket: Szép Ernőt, Radnóti, Pilinszkyt, esetleg a tájékozottabbak Zsolt Bélát, Nyiszli Miklóst és Ember Máriát – és persze, mindenekelőtt Kertész Imrét. Talán azt sem túlzás állítani, hogy a témának korszakonként vannak bizonyos emblematikus figurái, olyan szerzők, akik önmagukban képviselik a magyar holokausztirodalmat – ilyen volt hosszú évtizedekig Radnóti Miklós, vagy ilyen legkésőbb a Nobel-díj odaítélése óta Kertész. E két szerző nemcsak művészetük kétségkívül vitathatatlan esztétikai értéke miatt válhatott a holokausztirodalom megtestesítőjévé, hanem azért is, mert az adott korszak és kulturális közeg benne találhatta vagy sokszor inkább alkothatta meg saját holokausztképének irodalmi figuráját. Ahogy a munkatáborban és az erőltetett menetben klasszikus formájú, „szép” verseket író, a zsidó identitástól mentes Radnóti a szocialista korszak kvázi holokausztköltője lehetett,¹ úgy válhatott az utóbbi évtizedek holokausztértelmezésének, bizonyos irodalom- és történelemelméletek által meghatározott elemzési metódusok és nézőpontok alapszövegévé Kertész remekműve. Félreértés ne essék: egy pillanatra sem gondolom, hogy Radnóti vagy Kertész ne érdemelné meg kiemelt helyét a kánonban, mi sem áll tőlem távolabb, mint műveik értékének megkérdőjelezése. Mindössze azt állítom, hogy a magyar holokausztirodalom bizonyos preconcepciói, kanonizáló tendenciái ugyanúgy történeti fejlemények, és ezt nem árt tudatosítani, amikor manapság általában Kertész felől olvassuk a többi szöveget is, és egyes nyugati elméletek, a holokausztirodalom recepciójának bizonyos fejleményei erőteljesen meghatározzák perspektívánkat. Mindezt persze nem gondolnám feltétlenül hibának, kétségkívül igen termékeny értelmezések születtek az utóbbi 10–15 évben és a magyar holokausztkánon megformálódása sem probléma. Azonban számos olyan, talán kevésbé ismert mű van, amelyekkel nehezen tudunk mit kezdeni e kánon és előfeltevései ismeretében, amennyiben nem feltétlenül teljesítik be a preconcepcióinkat.

Már az is meglepő lehet az, hogy mennyire elfeledett a magyar holokausztirodalom egy bizonyos szelete, méghozzá a világháborút vége után közvetlenül megjelent szövegek. Nem feltétlenül az összes, hiszen a korábban említett szerzők egy része, Szép Ernő, Nyiszli és Zsolt Béla is ekkor publikálta fontos művét (amelyek aztán hosszú ideig nem jelenhettek újra meg), ám rengeteg olyan munka látott ekkor napvilágot, amelyeket azóta sem adtak ki, vagy ha igen, szinte észrevétlenek maradtak.² A háborút követő néhány évben kétségkívül

* A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

¹ Külön tanulmányt igényelne a Radnóti-recepció vizsgálata és a költő sorsának, illetve művészetének elemzése a magyar holokausztról való beszéd szempontjából. A már a halála után közvetlenül meginduló, többek közt Trencsényi-Waldapfel Imre és Bóka László szövegeiben kiformalódó Radnóti képet talán legparadigmatikusabban Ortutay Gyula 1959-es, egy Radnóti-válogatáskötethez írt bevezető tanulmánya: ORTUTAY Gyula, *Radnóti Miklós = Radnóti Miklós 1909–1944*, szerk.: Baróti Dezső, Bp., Magyar Helikon, 1959, 5–33. Radnóti kultuszának bizonyos aspektusairól újabban: VÁRI György, „Mert annyit érek én, amennyit ér a szó” *Kultusz, figuráció és kulturális emlékezet összefüggései Radnóti Miklós költészetében*. = V. GY., „Az angyal a részletekben...” Pozsony, Kalligram, 2004, 9–22; TVERDOTA György, *Újratemetés és kisajátítás: József Attila és Radnóti Miklós „komor föltámadása”* Műhely, 32(2009), 5, 73–78.

² A magyar holokausztirodalom egészének úttörő áttekintése FÖLDES Anna tanulmánya: *A holokauszt a magyar (próza)irodalom tükrében = Tanulmányok a holokausztról*, szerk.: Randolph L. BRAHAM, Bp., Balassi, 2001, 73–122. A világháború utáni szövegekről újabban: ZOMBORY Máté: *Magyar golgota. Politikai közösség és múltreprezentáció 1945 után*. = *Szociológiai Szemle*, 2015/1 (megjelenés alatt); LACZÓ Ferenc: *Alvilági*

rengeteg könyv látott napvilágot a témában: beszámolók a deportálásokról és a kényszermunkáról, koncentrációs táborbeli visszaemlékezések, riportkötetek és regények. A megjelent szövegek mennyiségi arányát jól mutatja Geyer Arthúr 1958-ban kiadott, a zsidóüldözésről szóló szövegeket összegyűjtő bibliográfiája, amely 1945 és 1948 között több mint kétszáz tételt tartalmaz, míg a következő tíz évre kevesebb, mint negyvenet (utóbbiban benne vannak újra kiadott könyvek is – például Radnóti vagy Zelk Zoltán verseskötetei –, valamint olyan, a nácizmus elleni küzdelemről és a magyar ellenállásról szóló művek, amelyek a zsidóüldözést is érintik – például Karinthy Ferenc *Budapesti tavasza* vagy Illés Béla felszabadítás-regénye.³

A továbbiakban mintegy esettanulmányként egy olyan elfeledett szöveggel szeretnék bővebben foglalkozni, amelynek szemléletmódja több szempontból is érdekes lehet, és rávilágíthat a magyar holokausztirodalommal kapcsolatos prekonceptióink részlegességére. 1947-ben jelent meg az akkor még kevésbé ismert, de később kifejezetten jó nevű (a magyar kabarétörténetben pedig egyenesen legendás) író, humorista, Királyhegyi Pál *Mindenki nem halt meg* című, a deportálásról és a koncentrációs táborról szóló memoárja. A könyv jó három évtizeddel később, 1979-ben újra napvilágot látott, méghozzá Királyhegyi önéletrajzi írásának, az *Első kétszáz évem* című műnek az egyik betétjeként.⁴ A *Mindenki nem halt meg* nagyjából a munkaszolgálatba hívástól az internáláson és a különböző koncentrációs táborokbeli élményeken keresztül (Királyhegyi járt Auschwitzban és Buchenwaldban is), a hazatérésig meséli el a szerző kalandjait. Az 1979-es kötet, az *Első kétszáz évem* Királyhegyi önéletrajzi műve, amely a gyermekkortól az 1960-as '70-es évekig követi a szerző meglehetősen kalandos életét. Bemutatja az 1920-as és '30-as évekbeli amerikai emigrációját, ahol is különböző munkák után Hollywoodban gagmanként dolgozott, majd hazajövetelét, Londonba költözését, ahonnan aztán sietve újra hazatér, mivel, ahogy ő fogalmaz a könyvben: „sürgős volt az utam, nehogy lekéssem az auschwitzi gyorsot” (174). Ezután következik a holokausztbetét, amely gyakorlatilag a korábbi könyv szó szerinti átvétele, a *Mindenki nem halt meg* teljes szövege ugyanis viszonylag kevés változtatással került át a hetvenes évek végi önéletrajzi regénybe. Ez egyébként jelöletlen átvétel, az *Első kétszáz évem* egy későbbi jelenetében, Királyhegyinek az 1950-es években elszenvedett kitelepítését bemutató szakaszban az egyik szereplő említi ugyan, hogy van egy régebbi Királyhegyi-könyv *Mindenki nem halt meg* címmel, de a szerző azt elhallgatja, hogy ez tulajdonképpen a mostani mű előző mintegy 140 oldalát tartalmazó hajdani memoár volna.

Azaz a két szöveg, az első könyv és a második holokausztról szóló szakasza szinte szó szerint megegyezik, azonban mégis radikálisan más. Ez nem csupán afféle borgeszi, Perre Ménard-i eszmefuttatás a saját szövegét újrairó Királyhegyiről, hanem arra szeretnék rávilágítani, hogy egészen más kulturális pozícióba helyeződik a két szöveg, illetve más műfaji összetevők, olvasási kódok dominálnak náluk. Ehhez először a két könyvet mint tárgyakat érdemes megvizsgálnunk, külső formájukat és megjelenésüket övező kontextusaikat. Ugyanis, ahogy az olvasástörténész, Roger Chartier egy helyütt

társasutazások keresztúti állomásai. A háborús évekbeli üldözöttség korai elbeszéléseiről = *Betekintő*, 2014/3, http://www.betekinto.hu/sites/default/files/2014_3_laczo.pdf (letöltve: 2015. április 7).

³ GEYER Arthúr, *A magyarországi fasizmus zsidóüldözésének bibliográfiája 1945–1958*, Bp., A Magyar Izraeliták Országos Képviselőtársasága Kiadása, 1958.

⁴ KIRÁLYHEGYI Pál, *Mindenki nem halt meg*, Bp., Globus Hírlap- és Könyvterjesztő Vállalat Kiadás, 1947.; Uő, *Első kétszáz évem*, Bp., Gondolat, 1979. A továbbiakban a két könyv idézése esetén az oldalszámokat a főszövegben adom meg. Ha mindkettőben szerepel az adott citátum, akkor az *Első kétszáz évemből* vett részletet idézem, amennyiben olyan rész van, amely csak az elsőben szerepel, azt *dőlt* betűvel írom, oldalszámként pedig előbb a régi, majd az új kiadást adom meg. Bár, mint mondtam, a két szöveg csaknem teljesen azonos a második néhány apróbb stilisztikai, helyesírási változtatást tartalmaz – Királyhegyi vagy a könyv szerkesztője tollából – ezért idézem ezt. Időnként néhány mondat az új kiadásból kimarad a gördülékenység miatt vagy más okból, ahol ennek funkciója van, jelölöm.

megfogalmazta: a szerzők nem könyveket, hanem szövegeket írnak, s e szövegekből különböző technikai műveleteken keresztül válnak könyvek – s az olvasók, már e könyvekké formált, adott kulturális mezőben értelmezendő szövegeket vehetik kezükbe.⁵

Már a két kötet borítója és fülszövegei is más és más diskurzusba helyezi a szövegeket. Meglehetősen nagy kontraszt van a két címlap között. Az elsőben kissé hatásvadász háborús képet, a túlélés szellemét hirdető festményt láthatunk, amelyen egy szétszakadt szögesdrót mellett halott vagy legalábbis legyőzetett német katona fekszik, aki előtt egy szakadt ruhás kisfiú kezeit az ég – és az alapvetően sötét tónusú festmény háttérében lévő fény – felé emeli. Megjegyzendő, hogy a címlapon lévő jelenetnek gyakorlatilag semmi köze a könyvhöz, sem a kép hangulata, sem az általa ábrázoltak nem jellemzők a műre. A borító Sebők Imre munkája, ahogy a könyv illusztrációit is az ő tollából származnak. Sebők, aki később képregényrajzolóként lett ismert, ebben az időszakban főként füzetes regények címlapjait készítette, és a könyv drámai, tragizáló illusztrációi elég erős kontrasztot alkotnak a szöveg meglehetősen ironikus stílusával. Az *Első kétszáz évem* borítója és illusztrációi éppen a másik végletet képviselik. Míg Sebők grafikái a szöveg drámaiságát hangsúlyozzák, addig a későbbi kötet rajzait jegyző karikaturista, Kaján Tibor képei sokkal inkább az emlékirat humorát emelik ki. A könyv borítója egyszerre karikatúraszerű és metaforikus, a mű egészének hangvételére utal: a rajzon Királyhegyi figurája flegmán belepöccenti szivarjának hamuját az életútját szimbolizáló homokórába. Az illusztrációk a történet komikumára koncentrálnak, egyfajta „kisember a történelemben” attitűdöt közvetítenek. Talán az sem túlértelmezés, ha Kaján rajzai és Josef Lada Svejks-illusztrációi közt hasonlóságot vélünk felfedezni, amely különösen az egyik képen erőteljes. A történet szerint az elbeszélőt behívják munkaszolgálatba, ám lábtörése miatt utazásképtelennek nyilvánítják, el kell utaznia azonban Jászberénybe, hogy ott szereljük le – itt bérel egy talicskát, amivel a helyszíntre fuvaroztatja magát. Josef Lada hasonló Svejks-illusztrációja hathatott Kajánra, hiszen Lada grafikái ekkor már Magyarországon is ismertek voltak, a regény 1957-es kiadása már Lada rajzait tartalmazta. A Svejks-párhuzam egyébként talán a szöveggel kapcsolatban sem feltétlenül önkényes, ugyanis Hasek műve magyarul először 1945-ben látott napvilágot az Anonymus-kiadónál *Infanteriszt Svejks* címmel, és nem kizárt, hogy Királyhegyi már a *Mindenki nem halt meg* írása idején olvasta Hasek művét.

A fülszövegek még árulkodóbbak, a *Mindenki nem hal meg* ajánlójának elején a következőket olvashatjuk: „Ez a regény nem élményregény, hanem a regény olvasása élmény. Nemcsak az derül ki a (...) regényből, hogy a német gyilkosok nem tudtak megölni mindenkit, hanem az is, hogy még a borsón is lehet szépet álmodni, hogy volt humor és volt öröm még a legszörnyűbb német haláltáborokban is.”

A memoár tehát regényként pozicionálódik, amely itt nem a mű esetleges fikcionalitására, hanem a kiváltandó hatására utal. Pontosabban nem a regény megnevezésnek önmagában van itt tétje, hanem az „élményregény” fogalmának (és mindenképpen anakronisztikus lenne a jól ismert, Elie Wiesel-féle a holokausztábrázolás és a regényműfaj összeegyeztethetlenségéről szóló eszmefuttatást e szövegre alkalmazni).⁶ A korabeli holokausztműveket olvasva lépten-nyomon találkozunk e terminussal, különös módon nagyon sokszor negatív kategóriaként. Az élményirodalom a memoárokat, visszaemlékezéseket, a háborús tapasztalatokat, a deportálás, a munkaszolgálat és a láger világát bemutató művek

⁵ Chartier, Roger, *A világ mint reprezentáció*, ford. CZOCH Gábor és KILA Noémi, = *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. Kisantal Tamás, Bp., Kijarat, 2009, 35–54.

⁶ „Egy Treblinkáról szóló regény nem regény, vagy nem Treblinkáról szól. Egy Majdanekről szóló regény maga az istenkáromlás. Hogy írhatnánk egyáltalán regényt a holokausztról?” Wiesel nevezetes szövegében a holokausztirodalmat a kimondható lehetetlenségének kimondásaként nevezi meg, és a számos szerző öngyilkosságát éppen e kudarcra ítélte feladatnak tulajdonítja. Elie WIESEL, *The Holocaust as Literary Inspiration*, = Elie WIESEL et al., *Dimensions of the Holocaust*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1990 [1977], 4–19 (itt: 7).

műfaji meghatározásaként szerepel, és amikor a szerzők-kiadók egy könyvet pozícionálni akartak, általában az élményirodalom műfajához képest helyezték el, leggyakrabban amellel érvelve, hogy az adott szöveg több puszta élményirodalomnál, vagy éppen az ajánlott könyv a „valódi” élményirodalom – más művek pedig nem azok. Például Millok Sándor újságíró, politikus, a *Népszava* egykori munkatársa 1945-ös Mauthausen-memoárját, *A kínok útját* előszó nyitja, amelyben a kiadó reagál az élményirodalom ellen felhozott érvekre, a műfaj szükségességére, majd így mutatja be az új könyvet: „Millok Sándor könyve igazi élményregény, semmit hozzá nem told, semmit el nem vesz a valóságból, valóságos kútforrás a történelmi adatgyűjtés számára, mégis tiszta irodalom, vérbeli író mesterműve, melyben az élmény és az irodalom tökéletes egyensúlya adja az igazi mintáját annak, amit a kiadó az ’élményirodalomról’ elképzelt.”⁷ Még érdekesebb talán egy másik könyv fülszövege, Vaszilij Grosszman 1945-ben magyarul kiadott *A treblinkai pokol* című művéé. A Cserépfalvi Kiadó szerkesztője a következőkkel ajánlja a könyvet: „A német barbárság nyomán egész irodalom keletkezett. A borzalom, a nagy kollektív tragédia megnyitotta az élményirodalom zsilipjeit. Nem vitatjuk e jelenség szükségszerűségét, de meggyőződésünk, hogy a méltó indulatnak hangot adni, a nagy vádiratot megfogalmazni, a sebeket begyógyítani ma is az írók feladata. Vaszilij Grosszman a legjelesebb orosz írók közé tartozik. Nem élmények, hanem a tárgyi és művészi igazság alapján írott könyve egy szabad szellem vádirata a barbárság, a rabság világa ellen.”⁸

Mintha e szövegek megítélésénél még nem feltétlenül érvényesülne a holokauszt-kánon későbbi szabálya, miszerint csak az írjon, aki maga is ott járt, aki megélte az eseményeket. Grosszmannál a tárgyi és a művészi igazság összekapcsolódása adja a szöveg hitelét, azaz a konkrét élmény nem elég a jó műhöz. A kritika sokszor az „élményirodalommal” kapcsolatban éppen a szövegek megmunkálatlanságát kifogásolja, azt, hogy a puszta élmények rátelepszenek az adott műre. Nagyjából e gondolatmenet mentén halad a kiadói előszó Vajda Zoltán József *A lapátos hadsereg* című munkaszolgálatos beszámolójának elején. Mint olvashatjuk, a kiadó sokat töprengett a mű megjelentetésén, mert Vajda nem jó író (ahogy fogalmaznak: hiányzik a szöveg „írói hőfoka”), de a beszámoló hiteles, ezért dokumentumértéke van. Egy jó író sokkal jobban meg tudná talán ezt az élményt írni, állítja az előszó, de ilyen szövegek nem születtek, így azt kell kiadni, ami van.⁹ Grosszmannal kapcsolatban pedig éppenséggel pozitívum, hogy ő nem élte meg Terblinkát, hanem valódi író-tudósítóként számol be róla.

Talán a legvégletesebb nézet a baloldali irodalomkritikus, Czibor János egyik 1945-ös cikkében olvasható. A szerző a felszabadulás óta megjelent könyveket szemlélve mai szemmel megbotránkoztatónak ható hangnemben írt a memoárok dömpingjéről. Az általa is élményirodalomnak nevezett könyvek nagy számát meglehetősen ellentmondásos jelenségnek tartja. Szerinte az utóbbi idők „a legrettenetesebb élményeket zúdították az emberiségre, annyit, amennyi máskor egy évszázadnak sem jut. Emberi szempontból is érthető, hogyan (sic!) sokan lázasan igyekeznek elmondani szenvedéseiket, – (bár ez a megértés részünkről nem jelent biztatást.) Inkább szeretnénk, ha azok mondanák el szenvedéseiket, üldöztetésüket, akik nem adták meg magukat a sorsnak, akiknek személye és elnyomás alatti működése az egész nemzet szempontjából fontossá teszi történetük elmondását. Ezek azonban hallgatnak, mert az újjáépítés munkája fontosabb számukra, mint ’tökésíteni’ az elmúltakat.

⁷ MÜLLER Károly, *A Kiadó előszava*, = MILLOK Sándor, *A kínok útja* (Budapesttől – Mauthausenig), Bp., Müller Károly Könyvkiadóvállalat, 1945, 6.

⁸ Vaszilij GROSSZMAN, *A treblinkai pokol*, Bp., Cserépfalvi, 1945 (a könyv hátsó borítóján olvasható kiadói ajánló).

⁹ *Az olvasóhoz* = VAJDA Zoltán József, *A lapátos hadsereg. Egy munkaszolgálatos élete a német és nyilas rémuralmon át az orosz felszabadításig*, Bp., Müller Károly Könyvkiadóvállalat, 1945, 2.

Vajjon mire számítanak a kiadók, mikor örömmel és sietve adják ki ezeket az 'irodalmi eseményeket'? Félős (sic!), hogy a kiadók azért látnak ebben üzleti lehetőséget, mert számításuk szerint – és valóban, – igen sokan vannak, akik személyesen nem vehettek részt az ártatlanok üldözésében, ezeken a könyveken keresztül legalább kiélhetik hajlamaikat.

S a közönség?, – a közönség korszerűt akar, érdekeset akar, 'ha már pénzt ad ki könyvre', s van-e korszerűbb olvasmány ma egy 'Halálút' regénynél?'¹⁰

A Czibor-féle koncepciózus vélekedés (amelyben a szenvedések „tőkésítésének” vádjá kapcsán mintha némi burkolt antiszemitizmus is megjelenne) annyiban érdekes, amennyiben szemrehányásai – szenzációhajhászás, az olvasók alantas ösztöneire való hatás, a naprakészség – mintha ismét az *irodalom alatti* regiszterbe helyezné ezeket a műveket: a ponyva, valamint főként az újságírás diskurzusába. Vagyis, ahogy e példából látható, a korabeli memoárok és a közelmúlt háborús eseményeit tematizáló szövegek legitimációja több szempontból is problémásnak számított. Nagy mennyiségben jelentek meg ilyen típusú művek, és tényfeltáró, a történeteket bemutató attitűdjüket senki sem tagadta, művészi értéküket (vagy, akárcsak Czibor, egyáltalán az értéküket) azonban megkérdőjelezték, pontosabban az egyes műveket a „puszta élményirodalom” irodalom alatti kategóriájához képest határozták meg.

Királyhegyi esetében egészen furcsa retorikával él a fülszöveg. *Nem* élményirodalom, hanem olyan irodalom, amelynek az *olvasása* élmény. Vagyis első körben valódi irodalomként határozzák meg, mintegy kivonva a „puszta” memoárok közül: nemcsak dokumentumértékű szöveg, hanem esztétikai értékkel is bír, a „magas irodalom” kategóriájába tartozik. Ám ezt jórészt vissza is vonja a fülszöveg végén lévő, leginkább a füzetes ponyvaregények ajánlásaira emlékeztető szózat: „Szerelem, izgalom, száguldó események, derű és borzalom váltakozik Királyhegyi Pál regényében, amely a magyar kiadással egyidejűleg jelenik meg angol, német, francia és olasz nyelven.” Bevallom, nem találtam semmilyen adatot arról, hogy Királyhegyi műve tényleg megjelent volna az adott nyelveken, ez inkább hirdetési fogásnak tűnik, jelzendő, hogy a könyv „világhírű” vagy legalábbis az lesz. Látható az is, hogy e hatásvadász, igencsak reklámozó mondat leginkább a ponyvák regiszterébe helyezi Királyhegyi memoárját. Nem véletlenül, hiszen a szerző ebben a korszakban igen sokoldalú tevékenységet folytatott: Angliából való hazatérése után újságíróként többek közt az *Új Idők*ben publikált, miközben füzetes regényeket és vígjátékokat is írt, ahogy a háború után egyszerre dolgozott például a *Fényszóró* című Balázs Béla szerkesztette művészeti-kulturális hetilapnak, illetve a *Ludas Matyi* és a *Pesti Izé* című vicclapoknak (utóbbit egyébként ugyanaz a kiadó jelentette meg, ami a holokausztmemoárt).

Az *Első kétszáz évem* ajánlója meglehetősen más hangnemet üt meg: „Amikor megkérdeztük Királyhegyi Pált, miért adta humoros önéletírásának az Első kétszáz évem címet, így válaszolt: 'Ha igaz, hogy a háborús évek duplán számítanak, még le is tagadok a koromból, ha azt mondom, hogy 200 éves vagyok, hiszen már a főnököm volt I. Ferenc Jóska, Horthy Miklós, Szálasi., a nemzetvezető, sőt Hitler is, mert Auschwitzban is dolgoztam, mint egyszerű deportált, márpedig köztudomású, hogy ott elég lassan múlt az idő – már ameddig élt az ember.'

Vannak, akik szerint Királyhegyi a fehér asztalnál sokkal mulatságosabb, mint írásaiban, ahol humora továbbszalad olykor a kelleténél.

Ezek sohasem olvastak Királyhegyit.”

Látható, hogy a második fülszöveg is alapvetően a holokauszt részre helyezi a hangsúlyt, de az elsőnél sokkal anekdotisztikusabb, csevegőbb hangnemű. Hiába a háború a középpont és hiába sorolódik fel Ferenc Józseftől Hitlerig a korszakot fémjelző minden figura, a szöveg alaptónusát az adomázó, viccelődő hangnem határozza meg (még az osztrák-

¹⁰ CZIBOR János, *Az új magyar könyvtermés mérlege = Valóság* 1945/2, 67–70 (itt: 70).

magyar királyt is a bennfentes „Ferenc Jóska” névvel illeti). Emellett az ajánló erősen épít a szerző ekkorra már erőteljes reputációjára, humoristaként, konferansziéként való ismertségére. Ebben az időszakban ugyanis Királyhegyi már a magyar kabaré egyik kultuszfigurájának számított. A legtöbb, a korabeli kabaréval foglalkozó könyv nem is annyira művei, mint inkább személyisége miatt említi Királyhegyit. Például Kalmár Tibor némiképp nosztalgikus visszaemlékezés-kötetében Királyhegyiről mint a Fészek Klub asztaltársaságának fő „eseményéről” beszél, aki köré a kor legnevesebb írói, színészei gyűltek, hogy történeteit, anekdotáit meghallgassák. Egyébként Királyhegyit maga Kalmár is inkább az élőszó, mint az írás mesterének tartja, miközben az *Első kétszáz évemet* kifejezetten nagy műnek tekinti (véleménye szerint ha angolul is megjelent volna, akár még a Nobel-díjra is jelölik). Külön érdekesség, hogy Kalmár könyvében Királyhegyi asztali anekdotái között több olyat is el- (illetve újra-) mesél, amelyek már a *Mindenki nem halt meg* (és természetesen az *Első kétszáz évemet*) lapjain is szerepelnek.¹¹

A Kaján Tibor-féle a karikaturisztikus illusztrációk, a Svejka-analógia és az anekdotázó Királyhegyi figurájának már életében anekdotává váló alakja a két memoár legfurcsább jellegzetességéhez vezetnek a szövegek humorához. A mű csekély recepciójában Királyhegyi világlátását és ábrázolásmódját olykor Kertész iróniájával, illetve az elsősorban az 1990-es évekre jellemző, Roberto Begnini filmjével kapcsolatos, a holokauszt és a humor összekapcsolhatóságának kérdését övező vita felől értelmezték – a jelenséget némiképp talán az újabb fejlemények felől visszaolvasva. Jellemző példa az Origo internetes portál 2015. január 27-én (azaz a holokauszt nemzetközi emléknapján) közölt, a holokausztirodalomról szóló rövid válogatásában Királyhegyi Kertésszel párhuzamba állítva szerepel. A cikk írója szerint „Ha Kertész kifinomult iróniája megrendíti, esetleg megdöbbeníti az olvasót, akkor Királyhegyi groteszk, néhol harsány humora akár felháborodást is kelthet egyesekben. És már ott is vagyunk a megrázó kérdésnél: lehet-e a humornak határokat szabni?”¹² Kétségtől a könyvben van valami hátborzongató, olykor egészen harsány humor. E jelenség nem egyedülálló a korban: kifejezetten ironikus, olykor humoros stílus jellemzi például az író, publicista Főth János *Horthy-liget* című beszámolóját, vagy egészen elképesztő Török Rezső *Enyv és szappan* című regénye, amely a 1944–’45-ös budapesti eseményeket, a zsidóüldözés problematikáját egy romantikus szerelmi vígjáték keretei közé helyezte.¹³ Török és Királyhegyi humora egyébként hasonló gyökerekből táplálkozhat: a pesti kabaré és élclapok világából, hiszen mindketten többek között kabarészerzők is voltak. Királyhegyi holokauszt-beszámolója e kontextusból olvasva leginkább a kisember kalandjainak, a civil kurázi diadalának ábrázolása. Ahogy a kabaréjelenetek figurái, ő maga is csetlik-botlik az események közt, próbál túlélni, és általában valamiféle kisemberi ügyességnek és szerencsének köszönheti életben maradását.

Két rövid részt mutatnék be illusztráció gyanánt, amelyek jól jellemzik a szöveg hangvételt, a szörnyűségeket humorral enyhítő stílusát, amely manapság meglehetősen groteszknak tűnhet. Az egyik részlet a legtöbb holokauszt-szöveg meglévő kelléke, a lágerebe vezető vonatút leírása. Mindannyian ismerjük az út szerves részeit, stációit, Elie Wieseltől Jorge Semprunon át Kertészig vissza-visszatérő elemeit: a zsúfoltságot, a vízhiányt, a reménytelenséget. Mindezek Királyhegyinél is megvannak, de némiképp más intonációval. „Megpróbáltam elhelyezkedni a földön, valami idegen hátizsákon – írja –, és olyan parányira

¹¹ KALMÁR Tibor, *Volt egyszer egy kabaré... Történetek a függöny mögöl.* Bp., Gabo, 2009, 156–159.

¹² SCHEER Katalin – PÁLOS Máté: *Akik kiírták magukból Auschwitz poklát.*

<http://www.origo.hu/kultura/20150126-valogat-as-olyan-i-rok-muveibol-akik-maguk-is-megjartak-auschwitzot.html> (letöltve: 2015. április 9).

¹³ Főth szövegéből részleteket: FŐTH János, *Horthy-liget. A magyar Ördög-sziget = Jelenkor*, 2014/11, 1163–1172; a szöveg kontextusáról lásd az általam írott bevezetőt: KISANTAL Tamás, *Tanúskodás és értelmezés (Főth János szövege elé)* = Uo., 1160–1162. Török Rezsőről bővebben: KISANTAL Tamás, *Egy elfeledett magyar holokausztregény tanulságai (Török Rezső: Enyv és szappan [1945]) = Jelenkor*, 2015/3, 335–345.

húztam össze magam, amilyenre csak lehetett, de volt a társaságunkban egy dr. Klein nevű orvos, aki, úgy látszik, megőrült, és állandóan azt kiabálta, hogy őt főorvosnak kell szólítani. Ez még nem lett volna baj, bár szokatlan volt, hogy ilyen helyzetben valaki ennyire ragaszkodjék a rangjához, a nagyobbik baj az volt, hogy ennek a szerencsétlen orvosnak az volt a rögeszméje, hogy el kell törnie a lábamat, mert akkor nyugodtan alhat. A sötétben mindig megtalált, és szakszerű mozdulatokkal igyekezett a bal lábamat kettétörni. (...) Hiába próbáltam lebeszélni ezt a bolondos orvost, vallásos buzgalommal tízpercenként felkelt a vackáról, kitapogatta a bal lábamat, és megpróbálta eltörni.

Rúgtam, kapálóztam, szerencsére az orvos már rozoga állapotban volt ötvenéves korára, és heves harcok után reggelre még egészben volt a lábam. (...)

Vizet nem kaptunk, pedig a szomjúság rettenetesen gyötört mindenkit. Azelőtt csak regényekből ismertem a szomjúságot, és sohasem hittem volna, hogy így tudja kínozni az embert. Hat napig tartott ez a kínos utazás, míg végre megérkeztünk Auschwitzba.

Auschwitz ekkor még csak helységnév volt, minden rossz melléközöngé nélkül, a legtöbben még a szót sem hallottuk.

Útközben időnként az SS-ek kidobáltatták velünk a halottakat, de még így is nagyon kevés volt a hely. A bolondos orvos elállt egészen Auschwitzig, de egy pillanatra sem mondott le arról, hogy kettétörje a lábamat. Nappal nyugton maradt, de mihelyst beesteledett, azonnal megkezdte munkáját. Szép szóval is próbálkozott, és az éjszaka csendjébe halkan suttogott a fülemben, mint egy szerelmes:

– Magának is jobb lesz, higgye el. Áldozatot kell hozni a közért. Hagyja, hogy eltörjem a lábát, akkor mindannyiunknak elég helye lesz. Ne legyen ilyen makacs. Higgye el, hogy érték az ilyesmihez, hiszen főorvos vagyok.

Lágyan, kedvesen könyörgött és kérte, hogy ne rúgjam ki a fogát, mert akkor nem tud dolgozni.

Szerencsére a szomjúság nagyon hatott rá, s a harmadik napon már nem volt meg benne a régi lelkesedés.

Csendesebb lett, csak akkor kezdett el tombolni, amikor megállt a vonat és az ablakból látni lehetett a pályaudvarokon a csöpögő vízcsapot. Ilyenkor inni akart. Szemrehányóan mondta, hogy mindennek én vagyok az oka. Ha lenne eszem, akkor engedném, hogy szépen eltörje a lábamat” (60–61; 237–238).

A szakasz gyakorlatilag minden olyan részt tartalmaz, amit egy mai olvasó megszokott a holokauszt szövegeknél és már-már el is vár tőlük. Zsúfoltság, szomjúság, megérkezés Auschwitzba, sőt az idézett rész után jön a szelekció jelenete Mengelével, majd – miután a főhős a megfelelő sorba kerül – a zuhany és a továbbutazás Buchenwaldba. A vagonban a bezártságtól és a szomjúságtól megőrülő fogoly motívuma is visszatérő elem a holokausztirodalomban, ott van például Elie Wiesel *Az éjszaka* című memoárjában. Ám a doktor (vagy főorvos) figurája, aki a gondos helykihasználás végett afféle „tetriszt” játszva, rögeszmésen el akarja törni az elbeszélő lábát, meglehetősen furcsa kép itt. Groteszknek mondanánk, tulajdonképpen joggal, bár van néhány olyan elem a szövegben, amely véleményem szerint kevésbé az örkényi groteszkhez, netán az abszurdhoz, sokkal inkább a korabeli kabarék világához köti. Ilyen például az orvos kétszer is visszatérő eufemisztikus jelzője („bolondos”), a titulushoz való ragaszkodásra reflektáló álnaiv narrátori kommentár („szokatlan volt, hogy ilyen helyzetben valaki ennyire ragaszkodjék a rangjához”), vagy a rögeszmés örülettel erős kontrasztot képező hasonlat („az éjszaka csendjébe halkan suttogott a fülemben, mint egy szerelmes”). Árulkodó az újabb változatból kimaradó (fent dőlt betűkkel jelzett) két szakasz, amelyből a másodikat még lehet stilisztikai szerepű törlésként értelmezni (jórészt a korábbiakat, a szomjúságot és a lábtörés szándékát ismétli meg, kimaradásával a szöveg tömörebbé, feszesebbé vált), de az első kihagyása némiképp a szöveg tonálisitását is megváltoztatja. Bár a mondatot ugyanaz a humoros tónus jellemzi, itt az elbeszélő reakciója is

olvasható – nem csupán kapálózó áldozat és a sorcsapásokat lakonikus nyugalommal, szelíd iróniával tűrő emberként, hanem önmagát megvédeni is tudó figuraként ábrázolódik – némileg az itteni állapotok szörnyűségét, de főként a főszereplő „élelmességét” érzékeltetve.

A második részlet néhány hónappal később játszódik. A történet szerint Királyhegyit Buchenwaldból a niederorscheli munkatáborba szállítják, ahol karácsonykor némileg jobb és több ételt kapnak vacsorára. Itt figyel fel arra, hogy egy rabtársa kenyérre akarja cserélni húsadagját. Megszólítja:

„– Mondja fiatalember, miért cseréli el a ritka húst gyakori kenyérért?

Óvatosan a fülemhez hajolt:

– Nem kóser, és nekünk nem szabad tréflit enni.

Megdöbbsentem. Azt igazán nem képzeltem, hogy a németek kóservágással szaporítanak a dolgukat, de hogy ezen a helyen, ilyen körülmények között ez a tény valakit érdekeljen, arra nem számítottam. Meghatódva ezen a tébolyt súroló hülyeségen, megkockáztattam:

– Mondja, nincs véletlenül még egy elmebajos barátja, aki nem tartja kósernek a húst?

– Dehogynincs – mondta ragyogva, és máris rohant, és hozott magával egy másik húsdarabot, amit szintén boldogan cseréltem el kenyérért, titokban áldva protestáns vallásomat, amely nem ilyen szigorú velem, és megengedi a marhahús evését. Igaz, vallás legyen a talpán, amelyik meg tudta volna tiltani nekem ezt az élvezetet, száraz kenyeret és túlvilági üdvözülést ígérve cserébe.” (74; 249–250).

A szöveg retorikája és humora még egyértelműbben idézi a korabeli kabarék világát, némiképp talán Rejtőre is emlékeztet (Királyhegyi egyébként nagyra becsülte Rejtőt, az *Első kétszáz évem* elbeszélése szerint a háború előtt egy ideig együtt is laktak). A főszereplő kisember nem helyezi történelmi vagy metafizikai kontextusba az eseményeket, nem abszurdnak tartja a zsidó valláshoz való ragaszkodást ebben az időben, ilyen körülmények között szimplán hülyeségnek, megható elmebetegségnek. Vallástalansága (pontosabban „megengedő” protestantizmusa) nem valamiféle elhatározás vagy koncentrációs táborbeli reveláció eredménye, mint oly sok holokausztmű esetében, hanem egyszerűen „normális”, hétköznapi, kisemberi gesztus, a minden körülmények között való túlélés sürgető parancsa.

Királyhegyi szövege a legtöbb (későbbi) holokauszt szövegtől eltérő narratív formát alkalmaz: nem veszi át a fejlődésregények struktúráját, nem válik negatív bildungsromanná (ahogy például Elie Wiesel vagy Kertész művei),¹⁴ hanem alapvetően epizodikus szerkezetű. Ám ez nem a lágerlét analitikus bemutatását szolgálja (ahogy mondjuk Primo Levinél), hanem anekdotikus, „sztorizó” marad a mű, valahogy úgy, ahogy Királyhegyi későbbi szövegei is ezt alkalmazzák, és egész szerzői image-e a sztori, az elmesélt anekdota köré épült. A könyv szerkezete tulajdonképpen a korabeli kalandregények pikaeszk jellegét veszi át, az életút és a hányattatások adta linearitás olyan kalandsorrá válik, amelyet mindig az adott jelenet szervez (egy próbatétel, amit leleményességgel vagy szerencsével túl kell élni), az egész értelmezését az adott epizód, legyen az bármilyen szörnyű is, nem kérdőjelezi meg. A könyv végén pedig tényleg valamiféle „hepiend” van: a főszereplő viszontagságai után hazatér, és nemcsak rokonai vészelték át szerencsésen a háborút, hanem szerelmét is viszontlátja. Így a cím, *Mindenki nem halt meg*, a reményt az élet folytatásának lehetőségét sugallja.¹⁵

¹⁴ A bildungsroman és a holokausztirodalom összekapcsolódásáról Kertész Imre kapcsán: SZIRÁK Péter, *Kertész Imre*, Pozsony, Kalligram, 2003, 23–32. A műfaj történetfilozófiai konzekvenciáiról a holokauszt irodalmában: KISANTAL Tamás, *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*, Bp., Kijarat, 2009, 101–121.

¹⁵ Hasonló struktúrát alkalmaznak Királyhegyi füzetes kalandregényei is, sőt ezek az önmagukban nem túl érdekes, a kor tucatirodalmának színvonalán álló szövegek bizonyos megoldásai olykor igencsak hasonlóak a memoárokéhoz (például az *Első kétszáz évem* figyelemfelhívó, szellemeskedő fejezetcímei igencsak emlékeztetnek a szerző 1940-es évekbeli ponyvaregényeinek szakaszcímeire). Vö. a szerzőnek *A gengszterek*

Ez az epizodikus, pikareszkszerű szerkezet az 1979-es könyvben, az *Első kétszáz évemben* még inkább felerősödik, illetve némiképp módosul, ugyanis a *Mindenki nem halt meg* szövege belehelyeződik a szerző önéletírásának kontextusába, pontosabban a könyv élettörténeti anekdotagyűjteményébe. Az *Első kétszáz évem* ugyanis sokkal inkább humoros anekdotagyűjtemény, mint életrajz: a főszereplő életútját nem a fejlődés vagy a folytonosság, hanem érdekes, legtöbbször mulatságos sztorik halmaza jellemzi. A hollywoodi történetek – ahol az elbeszélő állítása szerint nemcsak az álomgyár magyar hírességeivel ismerkedik össze, de rövid rész szól például Chaplinnel való találkozásáról is – után jönnek a 1930-as évek vége pesti szellemi életéről és alakjairól, Karinthyról, Szép Ernőről, Herczeg Ferencről stb. szóló anekdoták, majd ezt követi a korábbi memoár teljes szövege, hogy utána következzen a háború utáni időszak és a kitelepítés szintén anekdotikusan megírt szakasza. Az anekdotikusság egyébként a könyv legvégére egészen eluralkodik, itt már kicsit szerkezetileg is átbillen az egyensúly, a könyv sztorizgatásba megy át, bizonyos történetek pedig ismerősek lehetnek Királyhegyi más, 1970-es évekbeli karcolat- és anekdotagyűjteményeiből. E kontextusban a holokausztrész némiképp súlytalanodik, az élet egyik epizódjává válik, amely kétségkívül fontos, de a teljes életút anekdotákkal körített pikareszkszerűségének egyik pusztán kalandja lesz.

Talán e rövid elemzésekből is kiderült, hogy a két könyv bár meglehetősen egyéni nézőponttal rendelkezik, ez a perspektíva sokkal érdekesebb, mint maguk a szövegek. A memoár és az önéletrajz alapvetően nem tekinthető groteszk holokauszt reprezentációknak, legalábbis a groteszk bevett definíciói szerint semmiképp. Még ha Hasek hatását feltételezzük is, Királyhegyi megközelítése egészen más attitűddel bír, gyökereit sokkal inkább a korabeli füzetes regényekből és élcsepokból eredeztethetjük. A szöveg, illetve szövegek vizsgálata azonban néhány dolgot mindenképpen megmutat, valamint talán felvázolhatja, hogy milyen lehetséges irányba vihető tovább a magyar holokausztirodalom történetének kutatása. Egyfelől, úgy vélem, a 1947-es műre nem alkalmazhatóak feltétel nélkül azok a kategóriák, amelyeket a holokauszt kanonizált szövegei alapján dolgoztak ki, pontosabban e művek szemléletmódja (és a holokausztkánon 1980-as évek utáni kritikája) felől evidensnek veszünk – ahogy a korabeli munkák többségére sem. A háború után közvetlenül megjelent szövegeket vizsgálva lépten-nyomon olyan megközelítésekbe botlunk, amelyek nem feleltethetők maradéktalanul meg a később kibontakozó kánon alapján kialakult előfeltevéseinknek. Legtöbbször például fel sem merül az esemény kivételessége, nem problematizálódik az ábrázolás lehetősége, és, ahogy az „élményirodalom” kategóriája körüli vitákkal kapcsolatban láttuk, az emlékezés, a tanúságtétel önmagában nem számít feltétlenül értéknek, sőt e művek irodalomként (és értékesként) való elfogadása sem egyértelmű. Királyhegyi szövege például viszonylag problémátlanul pikareszkszerűvé szervezte történetét, és könyve, bár ajánlója „magas irodalmi” értékét is hangsúlyozta, alapvetően a populáris regiszter műfaji keretei között villantotta fel a magyar holokauszt eseményeit. Az *Első kétszáz évem* pedig, ahogy láttuk tovább tompítja a holokauszt jelentőségét azzal, hogy az egész életút kalandsorába helyezi, amely még azt a viszonylag kerek történetet is felülírja, amely az első könyvre jellemző volt. Ott a deportálástól a hazaérkezésig, a főhős szerelmétől való elszakadástól az újra egymásra találásig tart a narratíva, hangsúlyozva, hogy „mindenki nem halt meg”, vagyis az élet minden szörnyű esemény ellenére is folytatható. A másodikban azonban, mivel e történet egy nagyobb kontextusba helyeződik, az első mű végkifejletének jelentősége megváltozik: a főszereplő újra találkozik Évával, a szerelmével, ám már a következő fejezetből kiderül, hogy a lány csupán egy volt a nőügyei között. Az élet megy tovább, a holokausztot felváltja a kitelepítés (szintén inkább optimista anekdoták füzereként előadott) története, majd a könyv végén a vidéki fellépésekről, kollégákról szóló „kis színes” beszámoló.

nem nőnek az égis című újabban kiadott kötetét (Bp., Unikum Könyvek, 2002), amely Királyhegyi korabeli ponyváiból nyújt válogatást.

Ahhoz, hogy megérthessük, pontosan milyen volt a korabeli holokausztirodalom és recepció, fel kell tárunk az elsődleges kontextuális elemeket, befogadói attitűdöket, írói szerepmodelleket stb., amelyek a kor beszámolóinak befogadását meghatározták, s amelyek révén talán közelebb juthatunk a holokauszt magyar irodalmának történetéhez. Ha meg kellene röviden fogalmaznom, hogy a magyar holokausztirodalom vizsgálata véleményem szerint milyen irányba vihető tovább, akkor éppen bizonyos adottnak vélt előfeltevések újragondolása, a művek elsődleges kontextusának alaposabb feltárása tekinthető fontos feladatnak. A háború után közvetlenül megjelent könyvek mennyisége ellentmond a holokauszt utáni csend bevett koncepciójának, recepciójuk pedig, a körülöttük kibontakozó viták vagy néha éppen az érdemi recepció hiánya sokat elárul arról, hogy közvetlenül az események után milyen formák, műfajok révén próbálták feldolgozni a múltat. 1948 után kétségkívül sokkal erőteljesebben érvényesült a holokausztot övező hallgatás, amely hozzájárulhatott a korábbi művek elfelejtéséhez is. Ám ez sem volt teljes, és itt nemcsak a szövegem elején emlegetett szerzőkre (például a magyar holokauszt mártírköltőjeként való Radnótira) gondolok. Érdekes lenne talán egyszer bővebben megvizsgálni például a magyar holokausztkomikum vagy -kabaré rejtett történetét, amelyben Királyhegyi Pál és Török Rezső művei mellett a korabeli kabarék műsorai, közvetlenül a háború után kiadott viccgyűjtemények, bizonyos későbbi filmvígjátékok (például az 1954-es *Fel a fejjel* vagy az 1961-es *Két félidő a pokolban* Garas Desző által játszott komikus zsidófigurája stb.) és egyéb művek alkothatnának egy sajátos csoportot. Annál is inkább, mert a magyar kabaré és a magyar holokauszt története összekapcsolható, hiszen számos korabeli vagy később híressé lett kabarészerző és színész a saját bőrén tapasztalta meg az üldözést: a Nagy Endre utáni korszak legnagyobb kabarészerzője, Békeffi Lászlót politikai konferenzsai miatt Dachaubába deportálták, Nóti Károlyt (aki például az említett *Fel a fejjel* egyik forgatókönyvírója is volt) internálták, hogy a munkaszolgálatos színészeket, humoristákat – Kellér Dezsőt, Alfonzót, Benedek Tibort stb. – ne is említsük. A magyar művek vizsgálata nem kell, hogy óhatatlanul lokális maradjon, hiszen nemzetközi párhuzamok is vannak: gondoljunk csak Germaine Tillion magyarul is olvasható *Lágeroperettjére* vagy Horst Rosenthal gursi internáló táborban készített Mickey Egér-képregényeire.¹⁶ Jelen írás legfeljebb az utat próbálja kijelölni, egy olyan terület feltérképezésének tapogatózó kísérlete, amely bár elfelejtett, de megismerése és értelmezése óhatatlanul szükséges ahhoz, hogy nemcsak a magyar holokausztirodalom-történetét, hanem a holokauszt és a magyar kultúra viszonyának különböző aspektusait is alaposabban feltárhassuk.

¹⁶ Germaine TILLION, *Lágeroperett*, ford. LACKFI János = *Jelenkor*, 2009/6, melléklet, 3–30. Rosenthal művéről lásd: PRINA ROSENBERG, *Mickey Mouse in Gurs – Humour, Irony and Criticism in Works of Art Produced in the Gurs Internment Camp* = *Rethinking History*, 2002/3, 273–292.